



CINE

# Cosas imposibles, soledades que se acompañan



**FERNANDA SOLÓRZANO**

En una escena de *Párpados azules* (2007), el primer largometraje del mexicano Ernesto Contreras, un hombre llamado Víctor (Enrique Arreola) recibe una postal desde un lugar llamado Playa Salamandra. En la foto de la tarjeta se ven dos palmeras a contraluz, con un mar tranquilo y un cielo despejado de fondo. La envía Marina (Cecilia Suárez), la joven que hacía unos días lo había invitado a viajar a esa playa con ella. Tímida y solitaria, Marina tuvo la dudosa fortuna de ga-

narse una rifa, cuyo premio era un viaje todo pagado a un destino donde todas las actividades eran para dos personas. La joven pensó que Víctor, casi un desconocido, podía ayudarla a cumplir la fantasía romántica casi implícita en el viaje. En la postal, Marina se disculpa por haber partido sin él. No explica el porqué, pero el espectador lo intuye: viajar juntos los habría obligado a fingir una intimidad que no existía entre ellos. De último momento se impuso el sentido de realidad.

Quien haya visto *Párpados azules* recuerda Playa Salamandra no como un espacio físico sino como una posibilidad —de escapar de una vida anodina, de ser una persona distinta, de vol-

ver a empezar—. La playa nunca aparece representada en pantalla: no se ve a Marina caminando en la arena ni tocada por los rayos del sol. El lugar existe solo en el ámbito de la ensoñación. Esto cambia en *Cosas imposibles* (2021), la película más reciente del mismo director. En ella, una mujer madura llamada Matilde (Nora Velázquez) también recibe una postal desde la mítica Playa Salamandra. (La postal es idéntica a la que envía Marina, con sus mismas palmeras, aguas tranquilas y cielo azul detrás.) A diferencia de Víctor, a Matilde se le ilumina el rostro cuando lee el mensaje en la tarjeta. Es una invitación a ir ahí, hecha por alguien con quien Matilde tiene un vínculo peculiar. Tras años de sentirse insegura e incapaz de desenvolverse en el mundo, esta vez Matilde no duda en hacer maletas y abordar un avión. Catorce años después de su primera mención en una película, Playa Salamandra deja de ser una fantasía y se convierte en escenario de reencuentro y reinención.

Con guion de Fanie Soto, *Cosas imposibles* guarda continuidad con las películas previas de Contreras, todas escritas por su hermano Carlos: la mencionada *Párpados azules*, *Las os-*

*curas primaveras* (2014) y *Sueño en otro idioma* (2017). Todas giran alrededor de individuos apagados, invisibles para la mayoría, atrapados en relaciones frustrantes y que toman rutas de salida que no siempre son las mejores. Es también el caso de Matilde, protagonista de la historia más reciente, una mujer que padece las secuelas de un matrimonio fallido, que carga con secretos que le causan culpa y sin nadie a su alrededor con quien hablar de su infelicidad.

*Cosas imposibles* inicia con el plano abierto de una unidad habitacional. Aunque es un tipo de locación frecuente en el cine mexicano, su llamativo color morado de inmediato la integra al universo del director. Sus tres ficciones previas, fotografiadas por Tonatiuh Martínez, tienen un estilo visual que se corresponde con la experiencia subjetiva de sus protagonistas. La paleta de colores y la composición de las tomas exaltan las emociones que invaden a los personajes: melancolía y soledad en *Párpados azules*; claustrofobia y aburrimiento en *Las oscuras primaveras*, y percepción de mundos fantásticos en *Sueño en otro idioma*. La peculiar visión del multifamiliar morado salpicado de motivos verdes (los dos colores que dominan la cinta) es suficiente para sugerir que la historia a punto de narrarse tiene un pie puesto en el realismo y otro en el ensueño (a veces agradable; otras, pesadillesco). Esta vez el fotógrafo es César Gutiérrez Miranda, quien crea atmósferas retro que evocan a las de *Párpados azules*, pero también logra, por ejemplo, que el supermercado que frecuenta Matilde luzca deshumanizado y hostil. (Varias de estas tomas recuerdan a su trabajo en *Workers* (2013), cinta dirigida por José Luis Valle, memorable entre otras cosas por su retrato alienante de una fábrica.)

Una vez que la toma del multifamiliar morado crea la atmósfera de la película, conocemos a su protagonista. Encerrada en lo que parece ser el baño de su departamento, Matilde llora desesperada y le pide a alguien que

la deje en paz. Da la impresión de hablar sola, cosa que es cierta —y no—. La secuencia siguiente la muestra en los pasillos del supermercado mencionado anteriormente, mientras su marido Porfirio (Salvador Garcini) descalifica sus compras y le truena los dedos. Matilde le contesta, pero hablar con él le atrae miradas de extrañeza de los demás. No tardamos en saber por qué: una toma cenital revela que nadie la acompaña. Pronto se establece que Matilde padece de alucinaciones. Cada vez que “las cosas van mal”, ve a Porfirio, quien ya murió. Siempre que esto sucede, Porfirio la humilla y la hace sentirse inútil. La conciencia de la enfermedad mental avergüenza a Matilde, y este sentimiento es campo fértil para los insultos de Porfirio (el círculo vicioso tiene sentido, ya que los insultos son imaginados por ella). Este no es un *spoiler* sino la premisa de *Cosas imposibles*: la soledad y el duelo no resuelto pueden poner en riesgo el equilibrio mental, lo que lleva al individuo a aislarse todavía más. Temerosa de perder la razón, Matilde acude al consultorio de un dudoso Dr. Chang (Juan Carlos Medellín), quien le receta unas cápsulas verdes y la desfalca de sus ahorros. Las cápsulas ilustran la expresión “remedio chino”, que a veces tiene una acepción literal, pero otras se usa para hablar de productos que, sin sustento ni ciencia, se venden como cura a todo tipo de males. Contreras la usa en su segunda acepción.

Poco después de presentar a Matilde, la trama introduce a Miguel (Benny Emmanuel): un adolescente que vende tenis en un mercado ambulante y aprovecha esa actividad como fachada de narcomenudeo. Para Miguel es importante ser aceptado por sus amigos, pero desde un principio la película deja ver que es muy distinto a ellos. Sensible y observador, el chico ha notado que Matilde está sola e intuye que la pasa mal. Un día no la ve salir a la hora acostumbrada y el solo hecho de mencionarlo le vale la burla de sus amigos. Miguel observa que, en el mercado, Matilde acepta todas

las pruebas gratis de los puestos de comida. Adivina que está pasando por apuros económicos y usa cualquier pretexto para llevarle algo de comer. Esa visita da lugar a otras, y esto hace que algunos sospechen de la naturaleza de su relación. Los amigos de Miguel se burlan de su “romance” con una mujer mayor y la veterinaria Eugenia (Luisa Huertas), vecina de Matilde, le advierte a esta de los riesgos de hacerse acompañar de un desconocido. Durante buena parte de la cinta, también el espectador se pregunta qué es aquello que une a personajes con pasados, necesidades y edades tan distintos. De la misma forma, el guion de Soto pone a prueba los prejuicios de clase del espectador, haciéndole ver que él, igual que Eugenia, ve a Miguel como un ladrón en potencia. (Ocurre, por ejemplo, en la secuencia en la que el chico se apodera de un objeto valioso de Matilde y uno casi da por hecho que su móvil es robar.)

No revelo aquí la razón por la que Miguel es expulsado de su grupo de amigos. Basta decir que es un comentario de Contreras sobre formas de discriminación que aún existen en una ciudad que se piensa a sí misma progresista. En todo caso, Matilde y el adolescente comparten sus soledades y la sensación de que, hagan lo que hagan, no tienen mucho que perder. Esto los hace cómplices de un negocio arriesgado y lleva la historia hacia un rumbo imprevisto. Aunque aquello que emprenden juntos es ilícito y moralmente cuestionable, Contreras hace todo menos juzgar a sus personajes. Por el contrario, sugiere que el breve paseo que da Matilde por el *lado salvaje* le inyecta una vitalidad perdida.

Hay *flashbacks* en *Cosas imposibles* que muestran que, alguna vez, Matilde y Porfirio fueron felices. Sin embargo, también queda claro que esa felicidad duró poco: Matilde se casó joven y, como muchas mujeres de su generación, siempre dependió económicamente de Porfirio. Cuando la relación se volvió violenta, Matilde no contó con los recursos para abando-

narlo. Esto remite a *Párpados azules*. En esa película, Lulita, la dueña de la fábrica donde trabaja Marina, es una mujer mayor que habla de un matrimonio con un hombre “tirano” y de cómo un cardenal (un ave, no un sacerdote) le revela que tiene el don de la costura. Eso le permite liberarse económicamente, pero vivir atada al trabajo le trae otro tipo de infelicidad. Lulita (Ana Ofelia Murguía) se ve a sí misma como un pájaro enjaulado y, quizá por eso, hacia el final de la historia le pide a su enfermera que abra las jaulas de los pájaros que le cantan todas las mañanas (incluido un cardenal). En *Cosas imposibles*, Matilde reescribirá la metáfora de la mujer enjaulada. No será un príncipe el que abra la reja —o no en un sentido tradicional— como suele suceder en las fábulas de princesas cautivas. En tiempos en los que las mujeres “solas” aún cargan con estigmas, se agradece una historia que las crea capaces de forjarse su propia felicidad.

Quizás es precipitado llamar a *Cosas imposibles* una película de madurez, considerando que la filmografía de Contreras todavía es corta. Sin embargo, es la primera en la que el director les concede a sus personajes la posibilidad de probar una vida distinta. No quiero decir que las películas que ofrecen salidas a sus personajes son “mejores” que las que no lo hacen (si acaso, suelen ser complacientes), sino que el desenlace luminoso de *Cosas imposibles* da la impresión de cerrar el ciclo iniciado por *Párpados azules*. Si en sus películas previas los personajes debían elegir entre resignarse, pagar por sus culpas o esperar a una vida después de la muerte para, por fin, cumplir sus deseos, en *Cosas imposibles* ven recompensada su decisión de dejar el pasado atrás. —

**FERNANDA SOLÓRZANO** es crítica de cine. Mantiene en *letraslibres.com* la columna multimedia *Cine aparte* y conduce el programa *Enquadre Iberoamericano*. Taurus ha publicado su libro *Misterios de la sala oscura. Ensayos sobre el cine y su tiempo en México (2017) y España (2020)*.



MÚSICA

## El acordeón de Orfeo



**HERNÁN BRAVO VARELA**

Junto con el húngaro György Kurtág (1926) y el estonio Arvo Pärt (1935), a años luz de “los tres tenores” estadounidenses —John Adams (1947), Philip Glass (1937) y Steve Reich (1936)—, la rusa Sofiya Gubaidúlina (1931) es la gran compositora viva de Occidente. Musicólogos y melómanos suelen ignorarla en sus listados ricos en testosterona. La razón es simple: erróneamente señalada como parte de un “minimalismo sacro” (que integrarían el propio Pärt y Henryk Górecki, entre otros), la autora no ofrece consuelos ni conmociones fáciles. Su espiritualidad se aparta de la meditación masiva y del éxtasis que pueda tararearse. “No hay actividad”, asegura ella, “más importante que la recomposición de la integridad espiritual a través de la composición musical”. Tal recomposición dista mucho de la música “religiosa” contemporánea, ligada (que no re-ligada) a una conciencia global sin medias tintas: atea en su servidumbre al trabajo y devo-

ta en sus momentos cada vez más breves y temidos de ocio. Tal vez aquellos expertos prefieran argumentar misoginia antes que meterse en honduras, las abisales honduras de Gubaidúlina.

En *Las piedras y el arco*, Jorge Esquinca relata una curiosa anécdota de la compositora para luego incluirla en el contexto de ciertas tribus urbanas:

Pienso en la niña [...] que, como ella misma cuenta, comenzó a componer música atacando directamente las cuerdas del piano. Nada separa esta música de la que ellos [muchachos tatuados con perforaciones, vestidos de negro, “heroicos supervivientes de una época bárbara”], en las cuevas de una ciudad acechante, escuchan, al abrigo de una nueva era del miedo.

Para Esquinca, Gubaidúlina sería un miembro adelantado de *The lost boys* (o *Los muchachos perdidos*), película hollywoodense que obsesionó a los nacidos en los sesenta y setenta, y cuya orden secreta consistía en una suma de vampirismo, sexo, rebeldía adolescente y mística californiana de medianoche. (La única diferencia estribaría, claro está, en los géneros musicales: mientras aquellos muchachos caen rendidos an-

te el rock playero de la Costa Oeste, Gubaidúlina piensa en el heavy metal como materia concreta de los instrumentos de viento y percusión, en el goth como estilo de construcción de sus penumbrosas catedrales sonoras, en el pop como onomatopeya de un estallido: el del silencio.) Desde joven, la compositora sacó canas verdes a los comisarios culturales de la Unión Soviética. Lejos de reconvenir-la (lo cual, en su tiempo, era una súplica por su integridad), Shostakóvich le aconsejó seguir en malos pasos y hacer de la desobediencia al realismo socialista —ese credo que asfixió al autor de la Sinfonía *Leningrado*— la puerta de entrada a su propio e inconfundible estilo.

Pero nadie menos estridente ni más ajeno, incluso, al sarcasmo y la acidez de su maestro que Gubaidúlina. Su rebeldía no la hace alzar la voz de vanguardias prefabricadas; antes bien, consiste en eludir la espectacularidad y el protagonismo del artista contemporáneo a fin de “dar forma a la materia sonora” —dicho por ella misma— con la modestia y la atención de una suprema artesana. De ahí que, junto con Vyacheslav Artyomov y Víktor Suslin, Gubaidúlina fundara en 1975 *Astraea*, un conjunto de improvisación musical basado en instrumentos rituales y folclóricos provenientes de Rusia, el Cáucaso y Asia Central. De algún modo, *Astraea* se convirtió en el laboratorio donde la compositora experimentó con las texturas, las intensidades y los timbres de instrumentos como el bayán, un tipo de acordeón incorporado a piezas como *De profundis* (1978), *In croce* (1979), *Siete palabras* (1982) y *Silencio* (1991).

Pero “dar forma a la materia sonora” va mucho más allá de confeccionar el sonido justo. Al igual que el escultor Eduardo Chillida, Gubaidúlina sabe que su materia prima es el vacío. Lo que se esculpe no es el alabastro o el acero, sino el espacio que lo rodea. Lo que se toca no es un violín o un bayán, sino el aliento que pasa entre las cuerdas y el puente, entre el fuelle y el teclado (el *pneuma* que, para los griegos,

representaba al mismo tiempo la respiración y el alma). En el noveno movimiento de *Voces... Silencio* (1986) —sinfonía dedicada a su amigo el director de orquesta moscovita Guennadi Rozhdéstvenski— ocurre algo tan novedoso como inesperado: siguiendo la secuencia de Fibonacci, basada en la sucesión infinita de números naturales, el clímax de la pieza llega en un *tutti* mudo; el director hace un aparte para convertirse en intérprete exclusivo de lo que no se oye. Se trata de una *cadenza* escrita para las manos del director, en la que este “crea un ritmo consonante con gestos [...] desde el vacío. Lo veo como una transformación hacia la verticalidad, parecida a la manera en la que el poeta crea una rima”.

Lo anterior, señalado por la compositora, se aprecia en un documental de la BBC titulado *Retrato de Sofiya Gubaidúlina* (1990), en el que Rozhdéstvenski ensaya con sus manos un nuevo lenguaje de señas: aquí planean como aves, allá cortan como cuchillos, en otro punto miden como reglas y, más allá, parecen describir la caída de una hoja de árbol; lo mismo celebran una misa solemne o un ritual de hechicería que dan indicaciones espaciales a los albañiles en una obra negra, a fin de “construir un templo rítmico” —un soneto en blanco donde los gestos en formación, y no las sílabas finales de las palabras, riman entre sí.

Como toda artista religiosa, la música de Gubaidúlina es una gramática del silencio, una inmersión a los abismos resonantes del alma. En *De profundis* y *Siete palabras*, por ejemplo, el chelo y el bayán retratan a los muertos penitentes o, incluso, a Cristo crucificado. Se trata de monólogos donde el coro de fieles difuntos o Jesús tiene, en el conjunto que los acompaña, un sepulcro o sudario orquestal para su reposo. Mientras que en *La lira de Orfeo* (2006) el violín y el chelo parecen encarnar tanto a la compositora como a su hija, a cuya memoria está dedicada la pieza. Orfeo ha perdido a Eurídice —como Sofiya a Nadezhda—, al regreso del inframundo, canta su

pérdida con un hilo de voz. A punto de lograr que las piedras se partan y las bestias se amansen, que el agua detenga su curso y los árboles se agiten, violín y chelo se transforman, ellos mismos, en zumbidos febriles, en aullidos y balbuceos de dolor, en nanas para conciliar el sueño eterno.

Es claro que la música de Gubaidúlina demanda virtuosismo, pero entendido este como eucaristía: una buena acción de gracias. Para nuestra “nueva era del miedo”, aun antes de la covid-19, la compositora emplea terapias de choque a fin de que intérpretes y oyentes combatan el miedo con escalofríos y no con placebos tranquilizadores. Tal es la eufonía que uno extraña en la música: no la pereza de la melodía probada, sino el esfuerzo de escuchar el sufrimiento y el júbilo inefables (las revelaciones divinas y terrenas, el universo en eterna expansión y contracción, la alianza o el combate entre vida y muerte, cuerpo y alma); el esfuerzo de escuchar, digo, lo que suena como debe sonar —sin sublimación alguna, aunque la compositora nos participe de ella por su ecumenismo.

Hay autores (Henry Cowell, John Cage) que atacaron o intervinieron las cuerdas, los pedales y hasta la tapa del piano para crear nuevas modulaciones o, simplemente, para recordarnos que el piano se trata de un instrumento de percusión como los tímboles, el triángulo y los platillos. Otros, en cambio, nos recuerdan que, entre las cuerdas de un piano y las cuerdas vocales, la única diferencia es la horizontalidad de unas y la verticalidad de otras. Ambas aspiran a salir de sí —el ataque a las cuerdas sería, en el caso de la niña Gubaidúlina, un ritual de iniciación disfrazado de juego, una rendición u ofrenda lúdica del piano—. Sofiya Gubaidúlina pertenece a esta segunda clase de compositores y foniatras de lo recóndito. —

**HERNÁN BRAVO VARELA** nació en la Ciudad de México en 1979. Sus libros más recientes son *La documentación de los procesos* (Era/UANL, 2019) y *Modelo centinela* (La Castalia/Línea Imaginaria, 2021).



**GILLES LIPOVETSKY**  
**GUSTAR Y EMOCIONAR.**  
**ENSAYO SOBRE LA SOCIEDAD DE**  
**SEDUCCIÓN**

Traducción de Cristina Zelich  
 Barcelona, Anagrama, 2020, 504 pp.

humana más allá del pecho inflado o la vistosidad y el colorido de algunos machos animales. También es posible entender el atildamiento de nuestros tiempos —implantes, cirugías, dietas, cuerpos trabajados en el gimnasio, filtros y efectos fotográficos— no como un mecanismo para atraer a los demás, sino como una búsqueda de autocomplacencia y seguridad ante un mundo exigente de apariencias.

La seducción no es espontánea. En las sociedades tradicionales, se define por rituales colectivos y, en las modernas, por prácticas reguladas pero llevadas a cabo en la esfera de lo íntimo. Hoy está asediada por el consumo y el individualismo sin límites, enmarcada por las posibilidades de las tecnologías de la información y la comunicación instantánea. La seducción aparece en cada periodo de la historia humana registrada, de acuerdo a las formas de convivir permisibles. Lipovetsky, aunque formado en la filosofía, procede a la manera de un sociólogo o un antropólogo: a partir del hecho social. De ahí sus desavenencias con el feminismo.

“En todas partes y siempre, los códigos de la seducción masculina y de la seducción femenina son sistemáticamente asimétricos”, apunta el autor. Diferencia de roles, quiere decir, que en conjunto juegan con eficacia el partido del amor y la reproducción de la especie, en la arena de la competencia. “Antropológicamente, no hay ninguna base para considerar las lógicas de seducción como simples auxiliares de la dominación social masculina”, subraya. Lipovetsky dice apelar a los hechos, que, en este ejemplo, significan los papeles que cada sexo representa en el teatro de la vida. No obstante, cabe preguntarse si la repetición y confirmación de las prácticas

Pintura: Júpiter seduce a Olimpia, de Giulio Romano / Wikipedia.

## SOCIEDAD

# Los mecanismos de la seducción

A

**ANDRÉS TAKEISHI**

spiración universal: quedar bien, agradar, recibir elogios y ahora *likes*, conquistar y gustar. A través de maquillajes, vestidos, poses, acicala-

mientos tanto en el rostro como en el lenguaje, los mecanismos de la seducción han embaucado a inocentes y astutos por igual, y han incidido en todos los ámbitos de la existencia: la economía, la educación, los medios de comunicación, las redes y la política. El que compra, el que estudia, el que navega por internet o vota ha sido muchas veces presa de algún engaño.

En su libro más reciente, Gilles Lipovetsky (Millau, Francia, 1944) ha

identificado principios, usos y costumbres —una forma de ser— en torno al arte de atraer o seducir que bien podrían definir nuestros tiempos y que cada día gana más terreno. “No se trata de un juego, un adorno, un teatro de ilusión, sino de una experiencia central consustancial a la existencia”, advierte. *Gustar y emocionar* toma su título de unas líneas reveladoras de Racine. Gustar y emocionar —señala el dramaturgo en un prólogo a sus obras— es la regla principal. Y lo mismo vale para nuestros días, casi en todos los planos en los que el ser humano entabla relaciones sociales.

Breve historia de la seducción erótica, la primera parte del libro de Lipovetsky hace un recuento del taparrabo al *photoshop* que permite entender el arte de gustar como práctica

sociales legitiman y blindan su dimensión moral. No porque así hayan sucedido las cosas estaríamos condenados a repetir las de la misma forma.

La segunda parte de *Gustar y emocionarse* resulta repetitiva tanto de la primera mitad como de otros títulos del mismo autor. Sus fuentes, hay que decirlo, pecan de francocentrismo, aunque se entiende por la longevidad literaria de Francia. A pesar de esta autorreferencialidad, Lipovetsky es un buscador del punto medio y el comedimiento de los juicios. Ni contra el capitalismo de la seducción y la industrialización de la apariencia, ni tampoco enteramente a favor: hay que moderarlo, crear contrapesos para limitar sus excesos, que pueden llegar a ser despóticos y crueles.

El lenguaje descafeinado y eufemístico de la política, acompañado de sonrisas falsas y preocupado más por no causar polémica (aunque puede provocarla sencillamente para “robar reflectores”) que por enunciar una verdad mínima, es hoy el pan nuestro de cada día. En el siglo XXI un buen orador debe ser “original” en un *spot* de veinte segundos, salir bien en una imagen que será retocada y mejorada para hacerse acompañar de cualquier mensaje. Lo que se busca es atraer a la opinión pública, como se vende el jabón o la comida rápida. El resultado: “una total ‘desacralización’ de la *res publica*”, a decir de Lipovetsky.

¿Qué hacer? El autor acepta que la economía de la seducción, a pesar de sus excesos, permite satisfacer las necesidades básicas para la vida. No es posible ni deseable acabar con el consumo, pero sí moderarlo. Las propuestas del autor ocupan apenas unas páginas hacia el final de *Gustar y emocionarse*. Previsiblemente, la educación está ahí, junto al fortalecimiento de la investigación científica; pero también, la innovación emprendedora. El autor parece aceptar la importancia de las empresas, especialmente si tienen auténtico respeto por el medio ambiente y las necesidades reales del individuo, pero no explica más. El culti-

vo del pensamiento crítico individual, no los grandes cambios desde arriba, es lo que realmente le preocupa.

Después del ocaso de las grandes narrativas y las ideologías, el individuo plural se descubrió libre, demasiado libre. Desamparado en esta selva salvaje, camina acosado de tentaciones desechables, placeres efímeros, nuevas y mejoradas motivaciones por descubrir cada día. ¿Hasta qué punto es moral explotar esta soledad existencial, ade-

más de pernicioso para la salud mental? Causa real y patente: la angustia de nuestros tiempos, pero afrontada con los medios menos apropiados y rodeados de revendedores y oportunistas de todo tipo. Es posible aún aprender a acompañarnos, con paciencia, moderación y, sobre todo, juicio crítico para no comprar soluciones mágicas. —

**ANDRÉS TAKESHI** (Ciudad de México, 1986) es editor y ensayista.

## MÚSICA

# Que si eso es el amor: la vida de Alma Mahler



**EDUARDO HUCHÍN SOSA**

menudo se ha visto a Alma Mahler (1879-1964) como una mujer manipuladora, hambrienta de atención y reconocimiento, autora de escritos poco fidedignos, sexualmente insaciable, cuyo mayor mérito fue haberse casado con algunas de las mejores mentes de su generación. En la canción “Alma”, estrenada un año después de su muerte, Tom Lehrer sintetiza el currículum que la haría famosa: “Alma, cuéntanos, / todas las mujeres modernas están celosas: / ¿cuál de tus varitas mágicas atrapó a Gustav, a Walter y a Franz?”, “Mientras estaba casada con Gus [Mahler] conoció a Gropius, / y se balanceó pronto con Walter”, “Mientras estaba casada con Walt conoció a Werfel, / y él también quedó atrapado en su red”. La nómina de sus relaciones no se limitó a aquellos tres: Gustav Klimt le dio su primer beso, Paul Kammerer la amenazó con pegarse un tiro sobre la tumba de Gustav Mahler si ella no le hacía caso, Oskar Kokoschka

le pidió matrimonio porque, de lo contrario, “mi gran talento acabará desperdiciado y se echará a perder”. Hans Pfitzner insistía que solo compondría su mejor obra si Alma se iba a vivir con él.

Desde su juventud, cuando fue nombrada “la chica más bella de Viena”, nunca faltó en su vida un poeta, un sacerdote o una amiga cercana que se lanzara a sus pies y, al mismo tiempo, una suerte de leyenda negra se fue asentando a partir de las opiniones poco favorables de William Ritter, Guido Adler, Alfred Roller, Elias Canetti o su hija Anna, que dejaron constancia tanto de su frialdad como de su egoísmo. En medio de ese ambiente polarizado no han faltado libros que busquen hacer justicia a todas sus facetas, no solo a la de *femme fatale* o administradora de la posteridad de Mahler. Alma fue lo mismo una compositora con futuro obligada a dejar la música que una *socialité* a la que, a veces, se le escapaban comentarios antisemitas.

La más reciente biografía de Alma —*Un carácter apasionado*, de Cate Haste<sup>1</sup> pone el foco en el que supues-

<sup>1</sup> Cate Haste, *Alma Mahler. Un carácter apasionado*, traducción de Marta Bru de Sala, Madrid, Turner, 2020, 424 pp.

tamente era su mayor defecto: su naturaleza arrebatada. Haste confiesa, en el prólogo, que se acercará a su personaje desde la comprensión y no desde el escepticismo, a fin de escuchar “la voz” de Alma, autora de un celebrado libro sobre Gustav Mahler y de una cantidad exorbitante de páginas autobiográficas. A diferencia de otra biografía también recomendable —*La novia del viento*, de Susanne Keegan—, *Un carácter apasionado* sufre una ausencia desconcertante de asuntos políticos durante los primeros treinta años, producto no de la omisión sino de una estrategia dirigida a presentar la historia tal como la protagonista la estaba experimentando. No era lo mismo tener veintitantos y preocuparse principalmente porque la hermana de Mahler la viera con malos ojos que haber superado los sesenta y cruzar los Pirineos al lado de Werfel para huir del régimen nazi. La narrativa funciona porque retrata a una mujer cada vez más compleja, reconocida e irritante en un mundo no menos hostil que le arrebató tres hijos y, en la década del diez, obligó a su amado Gropius a ir al frente de batalla cuando parecía que, por fin, podría ser feliz a su lado.

A pesar de que desde muy joven estaba familiarizada con la obra de Platón y de Spinoza y que tocaba el piano con una habilidad superior a la media, Alma siempre albergó dudas acerca de su inteligencia y su talento, no así respecto al poder que tenía sobre los demás ni acerca del poder que los otros ejercían sobre ella —era capaz, dijo en medio de una comida para horror de todos los comensales, “de respetar a una persona inmoral siempre y cuando fuera un genio”—. Una parte de ella quería sobresalir en los círculos artísticos y la otra se cuestionaba si era lo suficientemente buena para lograrlo. A propósito de sus primeras piezas musicales “la opinión generalizada era que no habían sido escritas por una mujer”. Alexander von Zemlinsky —primero maestro de Schönberg y luego su discípulo— le dijo que, si bien tenía talento, le hacían falta técnica y

aptitud. Le ofreció, por supuesto, enseñarle... y luego le declaró su amor.

El matrimonio con Mahler en 1902 socavó sus ambiciones. En una carta por demás lamentable, el compositor condicionó su vida en pareja a que ella abandonara la música: “¿Te das cuenta de lo ridículo y, con el tiempo, de lo extenuante que sería para ambos mantener una relación tan particularmente competitiva? [...] Para que podamos ser felices juntos, tendrás que ser mi esposa, no mi colega.” Y aunque Alma en un principio opuso resistencia (“¿Es necesario que uno esté subordinado al otro?”), terminó aceptando aquella división del trabajo en la que Gustav se ganaba el pan como músico profesional y ella se limitaba a ser “la compañera empática”.

Lo que permiten apreciar libros como *Un carácter apasionado* o *Recuerdos de Gustav Mahler* —que Alma publicó casi veinte años después de iniciada su redacción<sup>2</sup> es cómo aquella mujer determinada a “cultivar su talento creativo y a hacerse un nombre como compositora” canalizó su pasión por otros medios. El ambiente familiar llegaba a ser opresivo en vista de que Gustav no soportaba el ruido en horas de trabajo (una vez mandó a sacrificar cuatro gallos que no lo dejaban componer), lo que obligó a Alma a no tocar más en casa. Sin embargo, aun así supo encontrar vías alternas: el copiado de partituras en el que podía completar las líneas en blanco que Mahler dejaba a propósito y el registro extraordinario de lo que significa ser músico. Los *Recuerdos* son admirables en lo que tienen de indagación de la escena artística en la Austria de principios del siglo xx, no solo porque documentan la recepción pública de su esposo sino como retratos —incisivos, divertidos, malintencionados en el mejor de los sentidos— de quienes se dedican a crear, ejecutar y escuchar música. Además de la prodigiosa memoria de Alma, sorprende su

2 Alma Mahler, *Recuerdos de Gustav Mahler*, traducción de Isabel Hernández, Barcelona, Acantilado, 2007, 368 pp.

capacidad para describir, en lugares tan diversos como la sala de ensayo o la reunión social, el choque de egos y las inseguridades de compositores, críticos y melómanos. Acaso ese talento para la observación se debía a que, como afirmó un conocido, “le encantaba la naturaleza y el arte, pero por encima de todo le encantaban las personas”.

Después de enterarse de que su esposa tenía un amorío con un arquitecto dieciocho años más joven que él, Mahler empezó a valorar las canciones que Alma había guardado durante muchos años. Comenzó también a escribirle poemas a diario y sus cartas, en palabras de Haste, “eran un torrente de amor, abnegación y remordimientos”. La impulsó a escribir música de nuevo y a revisar, con su ayuda, sus primeras composiciones. Ante la muerte de Mahler en 1911, Alma se refugió en el piano para sobrellevar el duelo y no fue la última vez en que tocar le sirvió como tabla de salvación. “Ahora sé que, aunque me encuentre rodeada de muerte ¡debo CANTAR!”, escribió avanzada la Primera Guerra Mundial. Durante su huida del nazismo se llevó de contrabando los manuscritos de Mahler y Bruckner que tenía en su poder. Y de vuelta en Viena se enfrentó a la posibilidad de que sus canciones se hubieran perdido entre las ruinas de su vieja casa. Para su fortuna, unos amigos las encontraron y Alma pasó algunas tardes frente al teclado, recordando un mundo que ya no existía.

En su cumpleaños 69, Thomas Mann —que le había endilgado el sobrenombre de *La Grande Veuve*, ‘la gran viuda’— le dedicó un libro: “para Alma, la celebridad [...] de parte de su amigo y admirador”. Con algo de recelo, pero aceptando el cumplido, ella anotó la “extraña sensación” que experimentaba en aquel momento: “¡que me celebraran por mis propios méritos tras pasarme toda la vida escondida tras mis distinguidos maridos!” —

**EDUARDO HUCHÍN SOSA** es músico y escritor. Es editor responsable de *Letras Libres* (México).



## MEDIO EDITORIAL

# El Estado editor y censor cubano

*Nosotros no le decimos al pueblo: cree. Le decimos: lee.*

Fidel Castro Ruz



JOHANNA  
CILANO PELAEZ

En la Cuba prerrevolucionaria existía un ecosistema editorial diverso, con imprentas privadas, periódicos y revistas de calidad, además de un considerable acervo bibliográfico ubicado principalmente en bibliotecas particulares. Como cuenta Rafael Rojas en *Historia mínima de la Revolución cubana*, ese

universo cambió, a partir de 1959, por la intervención del Estado socialista.

En *El estante vacío* Rojas explica cómo desde 1959, lo que se lee en Cuba lo determina el Estado por ser el único propietario de bienes públicos culturales: imprentas, editoriales, libros, ferias. Son las editoriales estatales, con mayor o menor flexibilidad ideológica, según los tiempos, las que determinan la oferta para el lector. Pese a ello, el hecho de que el Estado sea el único editor en Cuba no equivale a que la producción editorial de la isla sea escasa<sup>1</sup> ni a que no exista una ávida comunidad de lectores.

Según datos de 2019, existen en el país 172 editoriales: 141 asocia-

<sup>1</sup> Según el Observatorio Cubano del Libro y la Literatura, entre 1967 y 2015 se publicaron un total de 77,206 títulos, de ellos 18,901 corresponden al Instituto Cubano del Libro, 6,182 al Sistema de Ediciones Territoriales y 52,123 a las editoriales externas, totalizando 1,545,716,333 ejemplares. Por su parte, los géneros más demandados son literatura infantil, policiaco, libros de cocina, autoayuda, novela, testimonio, diccionarios y ensayo de acuerdo con Yanet Blanco Fernández y Yamilé Ferrán Fernández en “La industria editorial del libro en Cuba: una reflexión sistémica”, *Alcance. Revista Cubana de Información y Comunicación*, vol. 8, núm. 19, enero-abril de 2019.

das a instituciones, ocho pertenecientes al Instituto Cubano del Libro y veintitrés a los Sistemas de Ediciones Territoriales, que incluyen a los centros provinciales del libro y la literatura y a la Asociación Hermanos Saíz.

Para Rojas la peculiaridad del caso cubano no es solo la existencia de un Estado al que pertenecen todas las editoriales del país, sino que ese Estado posee una ideología hacia la que debe gravitar el campo intelectual. Un Estado editor que se involucró en la construcción del *bombre nuevo* bajo un proceso de “ilustración socialista” que, paradójicamente, limitó no solo la circulación de publicaciones e ideas provenientes del liberalismo contemporáneo, sino, incluso, del marxismo crítico. Por tanto, con su vocación hegemónica, el Estado cubano elige los autores, los títulos, las temáticas, y controla los mecanismos editoriales para publicar también lo mejor sobre sí mismo.

Pese a ello, el campo de las letras y ediciones cubanas se ha pluralizado en la última década, gracias a la presión de segmentos críticos del campo intelectual y las posibilidades abiertas con el uso de las nuevas tecnologías. Han aparecido nuevas editoriales independientes, con equipos repartidos entre la isla y la diáspora, cuyo catálogo se une a la diversidad de obras y autores cubanos publicados en editoriales de Iberoamérica y Estados Unidos. Se trata de un universo en expansión, pero aún limitado en su difusión —en formato impreso y foros legalmente autorizados— dentro de la isla.

Mientras que en Latinoamérica las editoriales independientes se ubican al margen de los grandes grupos editoriales porque mantienen la total autonomía sobre la formación de su catálogo y privilegian la calidad en detrimento de la rentabilidad, en el caso cubano no se pueden concebir de la misma manera. En primer lugar, por la magra presencia del mercado y la inexistencia de grandes grupos comerciales privados. En segundo lugar porque, al no haber en la isla



el marco democrático presente en Latinoamérica, queda fuera de la ecuación la autonomía frente a los aparatos ideológicos y de control del Estado editor, así como la lealtad al mismo.

De manera que el término “independiente” se presenta como sinónimo de “inexistente” para el Estado editor. Toda independencia es inexistente al pasar por un filtro de política estatal, por encima de la obtención de subsidios. Un caso emblemático es el de Ruth Editorial, independiente de subsidios estatales, pero supeditada al Instituto Cubano del Libro para la comercialización de sus libros a través de su plataforma en línea e ideológicamente afín al Estado cubano, desde su perspectiva de izquierda latinoamericana.

El modelo de política editorial cubano, sin cambiar desde el punto de vista legal y administrativo durante medio siglo, se ha visto moderadamente desafiado en los últimos años por la aparición de editoriales independientes que aprovechan el carácter crecientemente transnacional de la comunidad de autores y lectores cubanos, las herramientas y redes digitales, así como la conexión con el mercado global. La producción y edición de autores cubanos fuera de Cuba, desde Europa hasta Estados Unidos,<sup>2</sup> es ejemplo de ello.

Según Ladislao Aguado, Royma Cañas y Carlos Aguilera, pretender que existe una editorial independiente exclusivamente “cubana” es un absurdo, porque el término remite a una instancia nacional, y muchas de las editoriales independientes están fuera de la isla, por lo que serían

de los países que las acogen. Sin embargo, las temáticas, autores, libros y buena parte del público de estas editoriales independientes refieren constantemente a Cuba. Por tanto, no son *otras* editoriales españolas, holandesas, estadounidenses o mexicanas. Simplemente son, como explica el escritor y editor de Hypermedia Ladislao Aguado, editoriales cubanas fuera del territorio nacional.

Estas editoriales independientes en el exilio carecen, en buena medida, de acceso a la masa de lectores nacionales cubanos; además están sujetas, como entidad fiscal, a las leyes tributarias y de política de libros de los países donde se encuentran. Lo que las coloca en una suerte de limbo. Hypermedia o Rialta no participan en el mercado nacional de ferias, bibliotecas y presentaciones que se puedan utilizar para difundir sus obras. Los lectores quedan secuestrados por el Estado y los independientes se mueven, al decir de Aguado, “como satélites alrededor de un búnker impenetrable”.

A la vez, los autores y editores cubanos que viven en la isla están expuestos a leyes represivas como el Decreto 349, el cual limita las posibilidades de expresión artística y estigmatiza los medios independientes desde el gobierno. El cumplimiento de una política cultural que no permite el surgimiento de iniciativas emergentes o independientes, la precariedad económica y la persecución a todo tipo de financiamiento extranjero a las comunidades culturales y civiles son dinámicas que perjudican a la industria editorial independiente. Estas editoriales sufren también obstáculos legales y burocráticos, pues al carecer de personalidad jurídica y de reconocimiento estatal no pueden operar cuentas bancarias ni firmar contratos, reclutar personal, conectarse libremente a internet y obtener ISBN cubano. El Estado ha expulsado simbólicamente a todas las opciones que no sean ellos mismos. Las editoriales independientes son proyectos animados

por cubanos, con temas cubanos, pero no accesibles a todos los cubanos.

Al igual que el resto de las esferas de la cultura, el arte y la sociedad civil cubana, el sector editorial lucha por romper el cerco estatal que va desde la censura de determinadas páginas de internet, el decomiso de información y materiales hasta la amenaza de cárcel. La producción de miedo se manifiesta de muchas maneras, la peor de ellas: el bloqueo a cualquier opción de pensar y contrastar la realidad.

Frente al monopolio estatal administrativo e ideológico de la edición, producción y circulación de libros, la independencia y la bibliodiversidad son criaturas de vida frágil y precaria. En esa encrucijada se pierden autores y obras, se limita la oferta bibliográfica, se empobrece la esfera pública y se debilitan el mundo intelectual y las ciencias sociales. Las editoriales independientes cubanas buscan erosionar ese patrón de política estatal dirigida, dan voz a autores censurados en Cuba y difunden investigaciones actuales, críticas y polémicas, ausentes en la política del Estado editor. Plantan un reto, asediado pero resiliente, a dicha política.

La industria editorial y los lectores cubanos son quienes pierden: la política estatal del Estado editor es ineficiente y su contraparte no tiene suficiente poder para contrarrestarlo. No obstante, el campo de la edición independiente sigue vivo y activo, animando debates entre la isla y su diáspora. De tal suerte, en la Cuba actual, como expresa el historiador y curador cubano Gerardo Mosquera: “el arte ha concentrado funciones de una sociedad civil casi inexistente, ejerciendo resistencia al autoritarismo”.<sup>3</sup> —

**JOHANNA CILANO PELAEZ** (La Habana, 1982) es politóloga e historiadora. Posdoctorante UNAM, Escuela Nacional de Estudios Superiores (León).

<sup>3</sup> Gerardo Mosquera, “El nuevo arte cubano” en *Arte desde América Latina (y otros pulpos globales)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2020.

<sup>2</sup> La edición en manos de cubanos se ha concentrado tradicionalmente en Estados Unidos y España. En las ciudades estadounidenses cobraron vida las hoy desaparecidas Ediciones Universal, Editorial Plaza Mayor, Linden Lane Press, Editorial Contra Viento y Marea, Ediciones Solar, Senda Nueva de Ediciones y La Torre de Papel; en Madrid, Colibrí y Editorial Playor. En la actualidad destacan, entre otras, Verbum, Aduana Vieja y Betania (España); Almenara, Hypermedia y Término Editorial (Estados Unidos) y Rialta (México).



CINE

# El exilio alpino de Chaplin

S

**RICARDO  
LÓPEZ SI**

Si en considerarse abiertamente un pesimista ni un misántropo, Charles Chaplin, de quien Orson Welles decía que “no era afeminado” sino “absolutamente femenino como intérprete”, confesó que había días en que el contacto con cualquier ser humano le hacía sentir físicamente enfermo: lo que los románticos llaman hastío vital. Un contrasentido, a vista de pájaro, tomando en cuenta que se casó cuatro veces.

Era de esperarse que se recuerde con especial entusiasmo a Lita Grey por haberle obligado a contraer nupcias con sigilo y discreción en una comisaría mexicana, en Empalme, al

suroeste de Sonora. No se puede decir que se tratara de un matrimonio planeado y convencional. La madre de Grey, mexicana, amenazó con denunciar legalmente al actor si no se casaba con su hija. Poco importaba que fuera una adolescente de dieciséis años y que su futuro marido, un mujeriego irredento, le doblara la edad; el niño que venía en camino demandaba la formalidad de un matrimonio. Con todo y lo anterior, el ángel perverso de *El chico* y la encantadora Paulette Goddard quedaron eclipsadas en el imaginario popular por la última esposa del actor. De las mujeres oficiales de Chaplin, todas con edades más propias de una hija, Oona O'Neill se distinguió como el personaje más fascinante, como confirmaría varios años más tarde Frédéric Beigbeder en la fic-

ción histórica *Oona y Salinger*. Pocos sabían que se trataba de la hija del dramaturgo Eugene O'Neill, ganador del Nobel y el Pulitzer, y de la también escritora Agnes Boulton, una pareja que, dicho sea de paso, hizo todo lo posible por tomar distancia de los cánones de la felicidad. Lo cierto es que, al quedar prendada por el encanto del británico, *lady* Chaplin perdería su individualidad, inestimable herencia literaria y apellido. Debió ser duro que pasara de beber vodka con martini en el Stork de Manhattan con Truman Capote y despetar las más grandes pasiones del entonces prometedor J. D. Salinger a interpretar un descafeinado rol como primera dama, introduciendo a su famoso marido al círculo literario que marcaría su volcánica postadolescencia.

Tras el destierro de Chaplin de Estados Unidos por enarbolar ideas comunistas, la pareja se estableció en una mansión sobre las colinas de Vevey, un entrañable pueblecillo suizo colindante con la Montreux que sirvió de refugio para el último Freddie Mercury y para Vladimir Nabokov. Entre los visitantes más asiduos a la

residencia alpina se encontraba precisamente Capote, que no solo buscaba recordar anécdotas con su vieja amiga, sino también establecer una relación más íntima con uno de los grandes genios creativos del siglo XX, especialmente tras el absorbente proceso de escritura de *A sangre fría*. Aunque, mirando en perspectiva, hay elementos para concluir que la presencia del germen de la novela de no ficción en *Manoir* de Ban no tuvo las mismas repercusiones que la del camaleónico David Bowie, por citar un ejemplo. Cuenta el pintor polaco Balthus que luego de la muerte de Chaplin, Bowie, de 32 años, y la viuda más famosa de la Suiza francófona, de 55, sostuvieron una efímera pero apasionante relación. Todo esto fue confirmado por el diario del legendario guitarrista Adrian Belew, quien pasó varios días en la casa que Bowie compró en la ribera suiza para preparar la gira del álbum *Lodger*. Quizás influyeron las gaviotas mansas o los efectos cicatrizantes del lago Lemán para terminar de bordar el contexto de atracción mutua (*don't believe in modern love*) en aquellas veladas en la mansión, que desde abril de 2016 funge como un museo en honor a la vida y obra del creador de *Charlot*.

El denominado Chaplin's World está segmentado en tres espacios temáticos: los estudios, la mansión y los jardines. Para entrar, cruzo primero una tienda de recuerdos. Hago un esfuerzo sobrehumano por no llevarme una Moleskine y un sombrero. A la salida, me digo. Formo parte del primer grupo del día en visitar el museo. Nos reciben en una sala de cine, donde proyectan un documental que exhibe los momentos más pletóricos del genio. Conmovido, inicio el recorrido por los estudios. Primero, *El chico*, ese retrato tímidamente autobiográfico sobre la dura infancia de Chaplin en los barrios más pobres de Londres. Me divierto evocando *El circo*, antes de encontrarme con el universo de *Tiempos modernos*. Paso de refugiarme debajo de una mesa para ocultar-

me del regordete y cuasicanibal Mack Swain, en la casa de *La quimera del oro*, a repantigarme en la silla del barbero judío perseguido por el régimen de Hynkel, en *El gran dictador*. Luego, me apresuro a hacerle compañía a la bellísima —y dolorosamente ciega— Virginia Cherrill, protagonista de *Luces de la ciudad*. El colofón no podía ser otro que *Candilejas*, con un veterano Buster Keaton al piano. Cómo no emocionarse con esa célebre secuencia entre los dos más grandes mitos del cine mudo de la historia. Una oda a la improvisación. Súbito frenesí.

Es momento de explorar la mansión. La casa luce como en los días más felices del exilio alpino. Muebles, cuadros, cartas, guiones, fotografías, partituras. Todo parece formar parte del corpus artístico del actor. Como si fuera imposible separar la persona del personaje. Finalmente alcanzo un salón donde se proyectan viejas películas familiares que delatan a un Chaplin cercano, sensible, maduro y a la vez infantil, con el pelo canoso, disfrutando de los ocho hijos que tuvo con su última esposa. En la mansión, además de la sala que recuerda a los visitantes más ilustres de *Manoir* de Ban, me emocionan especialmente dos cosas. Una es la carta escrita por Chaplin al dramaturgo estadounidense Clifford Odets, que sirve como testimonio del idilio que terminaría desarrollando con el paisaje suizo: “Tenemos una

hermosa casa de treinta y seis hectáreas que resguardan el encantador pueblo de Vevey, donde Rousseau y Courbet vivieron y trabajaron durante algún tiempo. Las vistas al lago y las montañas distantes son inefables.” La segunda tiene que ver con la histórica ceremonia de los premios Óscar de 1972. Después de instalarme en la recámara principal de la casa en la que pasó sus últimos veinticinco años de vida, revivo enternecido en una vieja pantalla la ovación que recibió tras su regreso al país del que fue defenestrado a causa de sus convicciones ideológicas. Me comporto a la altura de las circunstancias: rompo en llanto.

Estoy ansioso por salir a los jardines y contemplar los Alpes nevados desde el patio frontal, como Robert Downey Jr. en la *biopic* de Richard Attenborough. Mi emoción es contenida por una incesante lluvia matinal que tira abajo mis planes. Es imposible mirar más allá de las nubes deprimidas. Tengo que conformarme con explorar los confines de la residencia. Escruto, desde uno de los extremos, la icónica fachada del edificio principal. Entonces pienso en lo que debió ser aquella Navidad de 1977, cuando Charles Spencer Chaplin durmió una siesta eterna. —

**RICARDO LÓPEZ SI** es coautor del proyecto *La Marrakech de Goytisolo* y del libro *Viaje a la Madre Tierra*. Ha colaborado en diversas revistas y publicaciones digitales.

01 55-9183-7800 / 7822  
suscripciones@letraslibres.com  
www.letraslibres.com/suscribete

LETRAS LIBRES

suscribase \$750 anual



## CORTÉS Y MOCTEZUMA: DE LA COMUNICACIÓN

TZVETAN TODOROV

Este fragmento de un ensayo sobre las diferencias comunicativas entre españoles e indígenas, que llevaron a la caída de Tenochtitlan, fue publicado en el número 33 de *Vuelta*, en agosto de 1979. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

El encuentro más asombroso de la historia occidental es sin duda el descubrimiento de América —o más bien de los americanos—. En los descubrimientos de los otros continentes no hay verdaderamente ese sentimiento de extrañeza radical: los europeos no ignoraron nunca del todo la existencia de África, o de la India, o de China; el recuerdo está siempre ya presente, desde los orígenes. A principios del siglo XVI, los indios de América, en cambio, están bien presentes, pero se ignora todo de ellos.

Ese encuentro, como es sabido, tomará la forma de una guerra y de una exterminación: un nuevo motivo de escándalo, que se oscurece momentáneamente ante este otro: ¿Cómo es que los españoles ganaron esa guerra? ¿Cómo explicarse que Cortés, a la cabeza de menos de mil hombres, haya logrado apoderarse del reino de Moctezuma, que dispuso de varios centenares de miles de guerreros?

La explicación que quisiera proponer se refiere a los comportamientos, no a las armas: se trata de una manera diferente de practicar la comunicación.

Digamos de inmediato que no hay inferioridad “natural” del lado de los aztecas. Las primeras personas que aprenden la lengua de los otros, durante las campañas que relata Bernal Díaz, son efectivamente dos indios, a los que los españoles llaman Julián y Melchor. Moctezuma trata naturalmente de informarse sobre sus adversarios, y no deja de enviar espías a su campamento. Y, sin embargo, hay en él un rechazo global del acto de comunicación.

Si la comunicación entre hombres es tan poco eficaz de este lado, es que Moctezuma trata de recibir sus informes de los dioses más que de los hombres. El relato azteca de la llegada de los españoles no consiste en testimonios humanos, sino en signos enviados por los dioses, en presagios: un cometa, un incendio, el rayo, hombres con dos cabezas...

Lo que Cortés quiere no es prender, sino comprender; es el significado lo que le interesa en primer lugar, no el significado. Su expedición empieza por una búsqueda de información, no de oro. Es muy impresionante ver que la primera acción importante que emprende es la búsqueda de un intérprete. Oye hablar de algunos indios que emplean palabras españolas; saca la conclusión de que tal vez hay españoles entre ellos, naufragos de expediciones anteriores; se informa y le confirman sus suposiciones. Después de varias peripecias Gerónimo de Aguilar se une a la tropa de Cortés y convertido en intérprete oficial le será de una utilidad inapreciable.

Pero Aguilar no habla más que la lengua maya, diferente de la de los aztecas. El segundo personaje esencial en esa búsqueda de “lenguas” es la Malinche, o doña Marina, como la llaman los españoles. Noble despojada de sus derechos, reducida a la esclavitud, es ofrecida a los españoles durante uno de los primeros encuentros. Escoge, sin vacilar, el bando de los conquistado-

res y como habla igualmente bien las lenguas de los mayas y de los aztecas se convierte en un eslabón indispensable en la transmisión de información hacia y a partir de Cortés. No sería exagerado decir que la conquista de México habría sido imposible sin ella (o alguna otra persona que hubiera desarrollado ese papel). A diferencia de los indios, los españoles no se preocupan de la comunicación con Dios, sino de la comunicación con los hombres; están en la antropología, no en la teología.

Moctezuma se sitúa en un primer nivel de incapacidad semiótica: se equivoca sobre las señales del otro y las interpreta mal; sus propios mensajes no alcanzan su objetivo y es incapaz de percibir a los españoles como seres a la vez semejantes (humanos) y diferentes. Cortés ocupa un nivel superior: domina la comunicación y sabe poner en práctica los resultados obtenidos gracias a ella. Pero si percibe al otro como objeto, es incapaz de apreciarlo en cuanto sujeto diferente: a pesar de su admiración por los artesanos mexicanos, está convencido de pertenecer por su parte a un grupo humano superior (y no solo diferente). El emperador de los españoles es el más grande; el Dios de los cristianos es el más fuerte.

Es posible tal vez imaginar un conocimiento del prójimo que no se convierta en su absorción pura y simple; un reconocimiento de la alteridad que no se transforme inmediatamente en la atribución de un lugar (diferente) en una misma y única escala de valores; un *yo* que no ve en cada *él* a otro *yo*, degradado o magnificado, entre otras cosas porque sabe que hay uno o *ellos* en el interior del propio *yo*. Pero ¿se verá alguna vez a un Estado regular su política según este reconocimiento del derecho del prójimo a seguir siendo otro? Lo espero y lo dudo. —

**TZVETAN TODOROV** (Sofía, 1939-París, 2017) fue lingüista, filósofo, historiador, crítico y teórico literario. Entre sus obras más conocidas se encuentran *Introducción a la literatura fantástica*, *La conquista de América*, *la cuestión del otro* y *Nosotros y los otros*.